anxa
85-B
12690

REMBRANDT

50 Radierungen (II. Folge)

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01378 5544

Rembrandts Radierungen.

I. Allgemeines.

Die Schwarz-Weißkunst oder Griffelkunst ist von den Völkern des Nordens früher entwickelt und umfassender ausgestaltet worden als von denen des Südens. Wie schon im frühen Mittelalter sich hier im Norden die Federzeichnung neben dem Buchbild der Miniatur Geltung verschafft, so ist seit dem 15. Jahrhundert die schwarze Linie des Umrisses und der Einzeichnung, der Schraffuren und Schattenlagen mit glücklichster Gestaltung im Dienst des künstlerischen Ausdrucks verwendet worden. Die Sprache dieser Linie ist Abkürzung; ein ausdrucksvoller Kontur ist schnell gezeichnet und kann doch ebenso beredt wie ein mühsam gepinseltes Bild sein. In der Zeit, als man aufhörte, die Buchstaben zu malen und die Pergamente mit Gold und Rot zu säumen, als man sich der abkürzenden Schnellschrift der mobilen Type bediente, ist auch die Graphik entstanden, die zwar nicht bunte blitzende Täfelchen, nicht goldenen Stuck und blühende Teppichmuster anzubieten hat, die aber in ihrer Konzentration mit starkem Ausdruck arbeitet und statt der geheimnisvollen Verschwiegenheit den offenen deutlichen Vortrag liebt. Die schwarzweißen Blätter flattern zudem ins weite Land, in jede Hand, während die spärlichen goldenen Täfelchen der Malerei in der Schloßkemenate und der Münsterkapelle hängen, um scheue Verehrung auszulösen. Der gedruckte Buchstabe und die gedruckte Linie demokratisierten den geistigen Besitz; das weit ausgreifende Verlangen sehnsüchtiger und hungernder Herzen verschaffte sich hier Brot und Wissen; es blieb nicht mehr ein Vorrecht der Begüterten, zu lesen, zu suchen, zu finden und zu schreiben.

Die Bewegung, die Massen an der geistigen Debatte teilnehmen zu lassen, ist in Luthers Landen viel lebhafter gewesen als in denen der Medici. Im Süden suchte man den neuen Menschen auszubilden, der die Welt und ihr Schicksal tiefer fasse und harmonischer darstelle; der Humanismus, der dieses erstrebte, blieb naturgemäß auf kleine Kreise beschränkt. Im Norden sind die Ziele populärer. Man will aus unwürdigen Zuständen heraus und die Sonne der Freiheit schauen. Wie fast immer bei Massenerregungen, haben sich die Kämpfe schließlich in der religiösen Debatte verdichtet. Hinter den Disputationen von Wittenberg und Marburg steht das heiße Ringen eines ganzen Volkes, nicht um eine neue Glaubensformel — für Formeln kämpft man nicht so leidenschaftlich —, sondern um geistige Freizügigkeit und Selbständigkeit. Es ist eine der entscheidenden Stunden im Völkerleben, wenn die lange niedergehaltenen Massen sich ihrer Lage bewußt werden und drohend und verlangend das Haupt heben. Für die Mobilisierung diesen geistigen Lebens ist die Type Gutenbergs und die Bilderschrift der alten Holzschnitte und Kupferstiche von entscheidender Bedeutung gewesen. Das gedruckte Wort war freilich nur dem Auserwählten zugänglich, der die „schwarze Kunst“ des Lesens zu meistern wußte; das gedruckte Bild erschloß sich aber jedem suchenden Auge.

So ist der Bilddruck der frühen Zeit, namentlich der Holzschnitt, der Volkspredigt zu vergleichen, die mit klaren schlagenden Hauptgedanken in unruhige Seelen Ordnung und Inhalt

hineinbringen möchte. Man braucht nur an Dürers Holzschnitte zur Apokalypse zu denken, um den großen Stil dieses pathetischen Vortrages klar zu erkennen. Es handelt sich bei fast all den frühen Holzschnitten um die großen Gedanken des Sterbens und Lebens, der Sünde und der Sünde Sold, um das Heil der Seele und die Brandmarkung des Lasters. Heitere Zuständigkeit ist hier nicht begehrt worden. Das Gemüt findet seine Betreuung in der Legende und dem Leben der Heiligen. Dürers Marienleben ruht auf dieser Grundstimmung. Der Holzschnitt wird das Hausbild der fromm sich scharenden Familie und begünstigt die Pflege einer intimen Frömmigkeit ohne Priesterwort.

Schon die Technik legt dem Holzschnitt das große Format nahe. Der Holzschnitt ist Hochdruck; die druckenden Stege bleiben hochstehen, das andere wird weggeschnitten, damit es das weiße Papier nicht berührt. Man hat später auch gelernt, ganz kleine Stege zu schneiden; aber das war der Technik mühsam abgerungen. Der Kupferstich dagegen hat meist kleines Format, denn Kupfer ist teuer; die eingegrabenen Linien können dünner sein als beim Holzschnitt und näher nebeneinander liegen. Bei dem Holzstock ist es ratsam, wenige große Linien zu geben; das weiche Kupfer lockt die emsige Hand zu lebhaftem Spiel und Stich. Schatten und Schraffur sind hier leicht zu geben. Trotzdem bleibt auch der echte Kupferstich ein Linienstich; denn man kann mit dem Stichel nichts anderes machen, als Linie neben Linie setzen. Aber dichte Linien wirken schattig, und man kann helle Flächen neben dunkele setzen, so daß ein bildmäßigerer Charakter erzielt wird als beim Holzschnitt. Außerdem arbeitet der Kupferstich mit einer sehr persönlichen Linie; der in das weiche Kupfer mit der Hand gestoßene und geschobene Stichel gibt der Linie Anlauf und Ablauf; das aus dem Graben entfernte Kupfer bildet rechts und links einen kleinen Grat, an dem sich die Druckerschwärze fängt, so daß eine schummerige Drucklinie entsteht. Eine leise Schärfung des Druckes kann schon eine feine Betonung hervorrufen; der Stecher muß Geist haben, wenn er diese kostbaren Besonderheiten der Technik ausnutzen will. Er ähnelt darin dem Bildhauer, der, auch wenn er nach einem fertigen Tonmodell den Marmor aushaut, doch sich während der Arbeit von all den kleinen Zufälligkeiten des Steins leiten läßt, um z. B. ein starkes Korn stehen zu lassen, eine gebräunte Stelle tiefer wegzuschneiden, eine milchige Partie möglichst ruhig zu behandeln. Bei dem Holzschnitt ist die Anlage, die Disposition das Entscheidende; beim Kupferstich ist die Einzelbehandlung das Wichtigere.

Die Radierung ist nun im Grunde nichts anderes als der Kupferstich, nur daß statt der lebendig drückenden Hand, die den Grabstichel schiebt, die Säure das Kupfer bearbeitet. Man legt die Stellen, welche drucken sollen, bloß, läßt das Neutrale gedeckt; dann kann die Säure fressen. Verloren geht dabei der „persönliche“ Strich; ganz gleichmäßig läuft die Linie, kein Grat macht sie schummerig. Dafür aber arbeitet die in den leichten Überzug der Platte schreibende Hand viel lockerer als die mit Gewalt in das Kupfer stoßende. Die Technik ist so wenig hemmend, daß der momentane Einfall, das geistvolle Aperçu, mit Leichtigkeit festgehalten werden kann. Die Technik ist entmaterialisiert. Der grobe Ernst des Holzschneidemessers und die solide Schwere des Grabstichels treten zurück; man schreibt jetzt auf die Platte wie bei der Handzeichnung mit dem Silberstift auf das Papier.

Es ist nicht verwunderlich, daß viele Maler sich der Radierung im Sinne des Notizbuches bedient haben. Ein Gemälde ist immer eine große Sache; Jahre gehören dazu, und vieles muß vorbedacht und aufgebaut werden. Eine Radierung gelingt bisweilen in einer Stunde; sie ist oft der Spiegel des glücklichen Einfalles. Wie sie dem Blitz des Gedankens und dem abgekürzten Stil der andeutenden Mitteilung dient, so verlangt sie auch Leser, die mehr als wörtlich übersetzen können. Kleine Ursachen wollen hier große Wirkungen haben. Dafür braucht es wache Augen und einen Geist, als ob Alarm geblasen sei. Der Stumpfe blickt blöde auf die Fetzen und Häufchen Linien und ärgert sich über das Nichtssagende, zu dem er nichts zu sagen weiß;

der Lebendige bestürmt diese kurzen Striche und drängt sich in die schwarzen Rätselkreise — da beginnt ein Flüstern und Nicken, ein Rauschen und Klingen, und aus dem Chor der kleinen schwarzen Geister dringt das höhere Lied der großen monumentalen Lebenssymphonie heraus.

Rembrandt (geb. 1606) hat mit 23 Jahren angefangen, neben dem Pinsel die Nadel zu handhaben; er wird die Technik wohl in Amsterdam gelernt haben. Zuerst fährt er wild auf die Platte los, dann zeichnet er kriselig und fein geschnörkelte Formen. Das erste monumentale Stück gelingt im Porträt der Mutter. Bis in die sechziger Jahre hat er die Nadel geführt; nur in den letzten Jahren seines so überreichen Arbeitslebens reichen die Augen nicht mehr für die anstrengende Nadelarbeit. Rembrandts Malweise gibt bekanntlich statt der festen Lokaltöne bewegte Licht- und Schattenpotenzen, die zusammen farbig wogen und den Kampf des Hellen mit dem Dunkeln darstellen. Diese Malart kam der nur mit hell und dunkel arbeitenden Radierung ungemein zustatten; der Maler Rembrandt war zum Radierer geradezu prädestiniert. In der Frühzeit ist das Weiß des Papiergrundes das Gegebene; in dieses Lichte wird mit der schwarzen Linie keck hineingegangen. Große weiße Flächen bleiben neben schwarzen Teichen stehen. Mehr und mehr aber siegt das Dunkele — wie auch in den Bildern. Es wird schließlich so, daß aus dem Dunkel einige Lichter herausgeholt werden. Was dann ins Helle sich durcharbeitet, ist dann freilich ganz Sonnenkind. Die späteren Arbeiten sind die geschlosseneren, monumentaleren; auch im Format verrät sich diese höhere Begattung.

Früher rechnete man 375 Radierungen als Rembrandts Eigentum; manches ist seitdem strittig geworden, denn nicht alle Blätter sind bezeichnet. Dafür hat man andere hinzugefunden. Selbst wenn manche Radierung von Schülerhand gezeichnet ist, so hat doch des Meisters Geist sie hervorgerufen und sein Auge sie gebilligt. Es gibt etwa 27 Selbstbildnisse, 15 alttestamentliche, 55 neutestamentliche Radierungen, 8 Heilige, 151 Bilder aus dem Alltagsleben, 26 Bettler, 20 mythologische und freie Darstellungen, 50 Landschaften, 29 männliche Bildnisse, 55 männliche Phantasieköpfe, 23 weibliche Bildnisse, 12 Studienblätter. Rechnet man dazu die 600 Bilder, die Rembrandt gemalt hat, so ergibt sich ein Bestand von fast 1000 Nummern seiner Kunst, die in den 40 Jahren zwischen 1628 und 1668 entstanden sind.

Von den Selbstporträts ist vieles Studie und wenig ausgeführt. Eine schrille Beleuchtung, verzerrte Gesichter, Grimassen und Strubbelköpfe kommen vor. An der Ähnlichkeit liegt Rembrandt nicht so viel wie an der lebendigen Wirkung der momentanen Situation. Effektvolle Kostümierung und dann wieder die Schlichtheit im Arbeitskittel. Einmal kommt auch seine Frau Saskia mit auf die Platte; öfter hat er dies blühende, schneeige Geschöpfchen auf die farbige Leinwand neben sich gesetzt.

Die biblischen Darstellungen sind ganz ursprüngliche Schöpfungen und eine völlige Neugestaltung der alten patriarchalischen Geschichten; in die holländische Gegenwart übersetzt, erfüllt mit dem Zauber des heimlichen Hausglücks, des Elternsegens und der Kinderbitten, tragen sie die alten Geschichten innig und verständlich in die holländische Gegenwart hinein. Rembrandt gab mit diesen Bildern und Radierungen seinem Lande, das sich vom katholischen Glauben gelöst hatte, eine neue religiöse Bilderschrift, kraftvolle Symbole des Glaubens und der Stärke, innigen Vertrauens und ernster Zähigkeit. Vom Sündenfall bis zum Tode Marias führt diese heilige Reihe. Die Abrahams- und Tobiasgeschichte, die Jugend Jesu und die Passion sind bevorzugt. Die Heiligen treten naturgemäß zurück, außer zweien. Hieronymus, ob kanonisiert oder nicht, galt den Holländern jedenfalls als der beste Lateiner; und davor hatte man damals noch einen soliden Respekt. Der heilige Franz galt als der Naturpoet, in demselben Sinne wie Bernhard von Clairvaux, dem die Madonna nicht in der Klosterzelle, sondern auf der Wiese erschienen war.

Ganz neu ist Rembrandt in dem Kapitel Genre. Das Unscheinbarste wird hier Ereignis; auch das Kleinste ist ein Phänomen, wenn die Sonnenstrahlen sich daran machen. So können eine

Muschel und eine schlafende Sau die Augen ebenso beglücken und trösten wie Abrahams Segen. Heute muß man es besonders verteidigen, wenn ein Maler lieber eine Muschel malt als Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe; die Muschel sieht er nämlich genau vor sich liegen, und er kann sie ganz wahrhaftig malen; beim Kaiser Rudolf aber muß er Purzelbäume schlagen und sich etwas ausdenken. Damals in Holland war man gebildeter als heute, da sah man ohne weiteres jede Muschel als salonfähig an und hielt auch die Bettler für stubenrein, wenn Rembrandt ihnen Eintritt verschaffte. Zerzauste und zerfetzte Gesellen sind diese Ritter der Landstraße, die ihr schmutziges Geschick ohne Würde tragen und keinen Schimmer des Göttlichen mehr verraten. Aber sie sind Form, sie sind Objekte; und unter den Lumpen schlägt oft stürmisch genug das Menschenherz. Rembrandt fand diese Bettler oft interessanter als die jungen schmucken Kavaliere Amsterdams, deren Wangen zu glatt und deren Augen zu dumm waren. Holland hatte damals einen langen Krieg eben hinter sich; die Soldateska saß noch in den Kneipen, und die ganz Verbummelten hockten an den Kreuzwegen. Welch ein Genuß für einen Maler, im Gestrüpp so farbige Lumpen zu finden! Er hat ihnen denn auch 25 Kupferplatten gewidmet.

In der Mythologie war Rembrandt lange nicht so stark wie Rubens; er hat auch nicht wie Shakespeare gern den Schauplatz seiner Szenen nach Verona, Athen und Alexandrien verlegt. Wozu diese Reiserei! Rembrandts Dirnen sind runzlige, fette Holländerinnen, die sonst Kühe melken und die Tröge aufschütten. Sie haben gewiß aufgelacht, wenn sie sich ausziehen sollten; dem nordischen Menschen kommt das Nackte immer wie ein Spuk vor, gut genug, um Hexen damit zu scheuchen. Für Rembrandt ist das Nackte nicht reine Form und wohlklingende Linie, nicht edles Gerüst und zartes Spiel der Bettungen; sondern die Menschenhaut interessiert ihn, ihre Stumpfheit und die prallen Stellen, ihre Kraft, das Licht festzuhalten, kurz das lebendige Gewirk. Wer sich an die akademische, unwahre und seelenlose Zeichnung gewöhnt hat, die jeden Respekt vor dem Leben vermissen läßt, der kann Rembrandts Gedankengang nicht folgen. Die künstlerische Absicht geht auf ganz andere Dinge.

In die Landschaften Rembrandts wird sich nur der ganz hineinsehen können, der die Schönheit der nordischen Tiefebenen kennt, und der lange den weiten Plan des flachen Landes und seine vielfachen Muster mit dem lockeren, ewig wechselnden Spiel der großen Wolkenzüge verglichen hat. Es fehlen hier die romantischen Reize des tosenden Wasserfalles und der glühenden Alpenzinken; selbst der Rhythmus von Land und Wasser tritt zurück. Statt solcher Sonntagsbilder sollen wir in diesen Blättern die Alltagswirklichkeit liebend anschauen. Die Erde erscheint wie eine liegende Frau, deren Lebensgefühl sich ruhig in den Hügeln der Brust hebt; diese Hütte ist ein Knopf ihres Kleides, jener Baum das Diadem in ihrem Haar. Alles ist ruhig strömendes Leben, umweht von den Mächten der Winde, die von der Salzflut in das Innere brausen. Auf diesem Lebendigen dürfen wir Menschen herumlaufen, auf dieser lebendigen Scholle wohnen und bauen, ernten und kutschieren, alles ist unser Eigentum.

Die italienische Kunst hat nur den Helden, den Festtag, das Strahlende dargestellt; Jammer und Wunden hat sie klug verschwiegen, damit die Augen der Betrachter heller strahlen. So dachte auch noch Rubens, und jeder kennt die Hymnen auf die Lebensfeste, die dieser gewaltige Lebenskünstler und Malerfürst angestimmt hat. Rembrandt hat nicht die festlichen Ausnahmen, sondern den oft sehr unfestlichen Alltag gemalt und radiert. Ein Sohn des Nordens und des Nebels, wo die Winternächte länger sind als die Sonnentage, hat er das Licht als Ausnahme, das Dunkel als das Mächtigere aufgefaßt. Unser Leben ist ein Kampf, aus dem Dunkeln ins Helle herauszukommen. Es gelingt nur dem tiefsten Vertrauen; mit unserer Macht ist nichts getan. Aber wenn die Sonne der Gnade leuchtet, dann hebt ein Leuchten der Seelen an, vor dem alle Sonne des Südens erblindet.

Paul Schubring.

Die erste Folge von 38 Radierungen, welche die Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen vor anderthalb Jahren in 10 000 Exemplaren herausgegeben hat, ist vergriffen. Wir entschlossen uns bei einem zweiten Heft trotz vieler Bedenken zur Autotypie auf Kunstdruckkarton, obwohl wir damit vieles vom Charakter der Radierung preisgeben. Der Wunsch, daß das gedruckte Bild möglichst viel von dem Originaldruck wiedergebe, war schließlich stärker als alle Bedenken. Auch ist diesmal etwas Text beigegeben, da die Hefte der Mehrzahl nach nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, zu Vorträgen, sondern einzeln verkauft worden sind. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß diese Zinkdrucke nur die erste Bekanntschaft vermitteln können; der Zweck des Heftes ist erreicht, wenn es sich vor den Originalen überflüssig gemacht hat. Diese findet man nicht nur in den meisten Museen, sondern auch bei vielen Privatsammlern. Sollte die Nachfrage nach der ersten Folge anhalten, so wird ein Neudruck beabsichtigt.

II. Bemerkungen zu den einzelnen Blättern.

Titelblatt: Selbstporträt. Dutuit 8, Bartsch 8. Um 1631, wenn nicht früher; sicher noch in Leyden entstanden. Spiegelbild. Hier wie so oft die Eigenart, daß der Kopf unorganisch auf dem Hals aufsitzt. Der 25jährige Künstler hatte damals seinen Vater eben verloren und rüstete sich, die Heimat zu verlassen, um nach der Hauptstadt des Landes, Amsterdam, zu gehen.

1. **Selbstporträt.** Dutuit 30, Bartsch 338. Bez.: R. H. 1629. Eine der frühesten Arbeiten und wohl das erste der 34 Selbstporträts, von denen 27 vor 1637 liegen. Die Technik läßt vermuten, daß Rembrandt hier nicht die Nadel, sondern einen stumpfen Nagel od. dgl. benutzt hat. Stimmung: toujours en vedette. Die verkehrte Schrift. Auffallend der schwere Schatten.
2. **Selbstporträt.** Dutuit 7, Bartsch 7. Bez.: R. H. 1631. Zehn Zustände; bei einigen die Inschrift: Rembrandt f. So sah Rembrandt aus, als er in Amsterdam anfing, sich um Porträtaufgaben zu bemühen und die Anatomie des Dr. Tulp malte. Der „Müllerssohn" ist kostümiert. Um den Hals ein Spitzenkragen; ein kurzer Pelzkragen, Handschuhe. Wie Nr. 3 in der Haltung. Scharf rhythmische Beleuchtung. Sehr malerische Behandlung, ähnlich wie in Nr. 47. Vielleicht stammt nur der Kopf von Rembrandt selbst.
3. **Selbstporträt.** Dutuit 21, Bartsch 21. Bez.: Rembrandt f. 1639. Vielleicht im Anschluß an Raffaels Porträt des Baldassare Castiglione, das 1639 zu einem für Rembrandt unerschwinglichen Preise in Amsterdam verkauft wurde. Es ist das Jahr des Hauskaufs; Rembrandt tritt in die Reihe der Besitzenden ein. Die Tracht ist reichlich effektvoll, das Ganze etwas chargiert. Man beachte den hohen freien Raum über der Büste. Vgl. dazu I. Folge Nr. 23 von 1648, ein Bild fester Arbeit und entschlossener Kraft, aber ohne Heiterkeit.
4. **Selbstporträt mit seiner Gattin Saskia.** Dutuit 19, Bartsch 19. Bez.: Rembrandt f. 1636. Aus derselben Zeit wie das bekannte Prosit-Bild in Dresden; die Heirat mit der Friesin hatte 1634 stattgefunden. Saskia ist viel kleiner im Maßstab als ihr Gatte. Rembrandt hält den Bleistift mit der linken Hand. Beide Gatten im Hauskostüm, nur Rembrandt im Federhut. Ein zweites Blatt zeigt Rembrandt in derselben Weise mit seiner Mutter, deren linke Hand sichtbar wird, ohne die Stuhllehne; es ist eine Zusammenstellung von unserer Nr. 50 mit diesem Selbstporträt.
5. **Joseph seinen Traum erzählend.** Dutuit 41, Bartsch 37. Bez.: Rembrandt f. 1638. Drei Zustände. Es gibt vierzehn alttestamentliche Radierungen, von denen acht nach 1640 liegen. Die Josepherzählung zählt drei Platten; außer dieser „Der blutige Rock" (s. Nr. 6) und „Frau Potiphar". Inhaltlich ein Gegenstück zu dem zwölfjährigen Jesus im Tempel (vgl. Nr. 14). Die Patriarchin Rebekka hört vom Bett aus zu; es werden zehn Söhne sichtbar. Vorn rechts ein sitzendes Mädchen. Der Hund ist Rembrandts Lieblingstier.
6. **Jakob sieht den blutigen Rock.** D. 42, B. 38. Bez.: Rembrandt van Ryn fe. Die Tür ähnlich wie bei Nr. 5. Der Alte saß auf der Steinbank vor der Tür des Gartens, um die Sonne zu genießen. Den Ahnungslosen trifft die schlimme Kunde mit doppelter Wucht. Beredt die Sprache seiner und Rebekkas Hände; wichtig die Handgeste des einen Sohnes. Man suche die Brüder auf der vorigen Radieruug wiederzuerkennen. Von manchen verworfen· vielleicht von Vliet.

7. **David im Gebet.** D. 44, B. 41. Bez.: Rembrandt f. 1652. Die erste Probe seiner späteren Art, wo Rembrandt aus dem schwarzen Grund ins Helle geht. Das königliche Bett mit dem Stuhl; die große, goldene, am Boden liegende Harfe. Gemeint ist wohl das Bußgebet 2. Samuelis 12, 20, nach dem Tode des Sohnes der Bathseba. Die Krone fehlt absichtlich.
8. **Die Anbetung der Hirten.** D. 51, B. 46. Um 1652. Sechs Zustände. Im ganzen 54 neutestamentliche Blätter zwischen 1630 und 1659; besonders ergiebig die Zeit um 1633 und 1654. Die romanische Kunst und auch die niederländische des 16. Jahrhunderts bevorzugen die pompöse „Anbetung der Könige"; Rembrandt gibt das Intime, die Winternacht, das scheue Herankommen. Der (junge) Joseph liest! Maria kauert nieder neben dem Kind; dies scheint auf Säcken zu liegen. Sah es etwa so in der väterlichen Mühle Rembrandts aus? Die große Kuh links. Sechs Personen kommen in das Dunkel herein. Kein Stern, keine Engel.
9. **Beschneidung.** D. 53, B. 48; genannt die kleine Beschneidung im Unterschied von D. 52, B. 47. Um 1630. Ein sitzender Priester hält, ein ebenfalls sitzender und sich vorbeugender Priester beschneidet das Kind; Maria kniet unten rechts und faltet die Hände. Der Räuchertopf mit dem Leviten auf dem „Altar"-tisch vor einer hohen Apsis. Die andere Beschneidung von 1654 geht in der Scheune vor sich. Seltenes Blatt.
10. **Darstellung im Tempel.** D. 56, B. 51. Bez.: R. H. 1630. Es gibt drei Darstellungen; die berühmteste, D. 55, B. 50, etwa von 1654, wird von manchen für Rembrandts schönste Radierung gehalten. Siehe I. Folge Nr. 10. Die Anordnung ist hier ähnlich wie auf dem gleichfalls sehr frühen Bild im Haag. Wesentlich die große Treppe und der Vorhang des Tempels. Der froh erstaunten Hanna deutet ein Engel die Stunde. Wie bei der Anbetung der (heidnischen) Könige, so segnet hier ein (jüdischer) Greis das junge Leben. Links ein forthumpelnder Krüppel; Anspielung auf die Heilung des Lahmen an der Pforte des Tempels (s. Nr. 22). Die Architektur bühnenmäßig.
11. **Flucht nach Ägypten.** D. 61, B. 56. Um 1653. Fünf Zustände. Der von allem Sonstigen abweichende Charakter erklärt sich daraus, daß Hercules Seghers ursprünglich die Platte behandelt hatte, um einen Tobias mit dem Engel auf der Wanderschaft zu radieren. Rembrandt hat diesen ersten Plattenzustand überarbeitet und statt des Tobias die heilige Familie radiert. Die Landschaft hat heroische Züge und üppigen Charakter. Seghers' Radierung lag ein Bild von Elsheimer zugrunde.
12. **Ruhe auf der Flucht.** D. 63, B. 58. Bez.: Rembrandt f. 1645. Skizze, in zartesten Strichen angelegt. Joseph hält eine Frucht in der Linken, ein Messer in der Rechten. Vgl. den Kupferstich Schongauers oder Lucas Cranachs Bild in der Berliner Galerie. Statt der Engel gibt es hier Vögel auf den Zweigen. Rechts der Sattel des Esels, der nachts als Wiege benutzt wird.
13. **Die Madonna in Wolken.** D. 64, B. 61. Bez. (nicht erkennbar): Rembrandt f. 1641. Das einzige Madonnenbild Rembrandts! Obwohl in Wolken, ist sie doch nicht, wie bei Murillo, im Zustand der Glorie. Der Kopf unten am Kleid Marias rührt von einer früheren Komposition her, die Rembrandt auf diese Platte bringen wollte. Nur von Jesus, nicht von Maria geht ein Schein aus; es fehlen die Engel.
14. **Der 12jährige Jesus im Tempel.** D. 69, B. 61. Vier Zustände. Bez. am Rand unten: R. H. 1630. Dreimal hat Rembrandt die Szene radiert; 1652 und 1654 entstanden größere Platten. Die Szenerie erinnert an das Theater; vgl. auch Nr. 10 aus demselben Jahr; vielleicht gehören diese Platten zu einer Folge. Jesus hat die Rolle noch in der rechten Hand, er spricht aber jetzt frei, wie begeistet. Er als der Einzigste steht; er ist auffallend winzig. Ob hier Erinnerungen aus der Lateinschule in Leiden lebendig wurden?
15. **Stephanus' Steinigung.** D. 100, B. 97. Bez.: Rembrandt f. 1635. Hohe, phantastische Kulissenarchitektur. In der Hauptgruppe ist der schwere hocherhobene Steinblock das Höchste. Stephanus in der Dalmatika. Saulus fehlt. Das einzigste Martyriumbild Rembrandts.
16. **Christus predigend.** D. 71, B. 67. Um 1652. Die Bezeichnung „la petite tombe" rührt von dem ersten Besitzer, Rembrandts Freund La Tombe her. Die Situation scheint ein Bühnenarrangement nachzuahmen. Die „Bergpredigt" ist hier in eine hohe Halle verlegt, mit schönem Durchblick auf die Straße. Christus spricht eindringlich, aber ruhig; die Aufmerksamkeit ist sehr geteilt. Vieles erscheint wie ein Nachklang aus dem Hundertguldenblatt.
17. **Der barmherzige Samariter.** D. 75, B. 90. Fünf Zustände. Bez.: Rembrandt inventor et fecit 1633. Vielfach bezweifelt; jedenfalls abhängig von Rembrandts Bild in der Wallace Collection in London. Die Durchführung sehr kleinlich. Interessant das Gemäuer dieser Herberge. Das Pferd auffallend hölzern — man denke an Rubens. Im Gemälde hat Rembrandt später das Thema viel glücklicher behandelt (Bild im Louvre, Skizze dazu in Berlin).
18. **Verspottung Christi.** D. 84, B. 77. Fünf Zustände. Bez.: Rembrandt f. 1636 cum privile et . . . . Auch diese Radierung geht auf ein Bild Rembrandts zurück (in der Londoner National Gallery), woraus sich der bildmäßige Charakter des Ganzen erklärt; es ist keine eigenhändige Arbeit des Meisters, aber eine gute Probe für den prinzipiellen Gegensatz zwischen Radierung und nachradiertem Bilde. Auch die Berliner „Predigt des Täufers" ist mit dieser radierten Platte nahe verwandt. Im ganzen gibt es zwölf Passionsradierungen von Rembrandt, die bedeutendsten und großen Blätter aus den fünfziger Jahren.
19. **Christus vor dem Volke.** Größe 0,38×0,45. D. 83, B. 76. Bez.: Rembrandt f. 1655. Acht Zustände, mit großen Unterschieden. Wir reproduzieren den ersten Zustand, der im Gegensatz zum vierten Zustand die Masse des Parterres zeigt und keine Kellergewölbe unter der Estrade. Die Anordnung beruht, wie R. Wustmann nachwies, ganz auf Bühneneindrücken, ebenso wie der Kupferstich des Lukas van Leyden, auf den Rembrandt sich hier stützt. Der Schüler Rembrandts, A. de Gelder, hat dann aus der Radierung ein Bild (in Dresden) gemacht. So etwa hat man sich Shakespeares Bühne zu denken. Die später weggelassene Gruppe unten vor dem Altan macht die Szene zu munter; die späteren dunkelen Kellerbogen

stimmen das Ganze dumpfer und drohender. Auf dem (verhangenen) Balkon über dem Haupt Christi erschien bei Bühnenaufführungen die Gottheit. In drei Etagen hat man schon 1458 den Genter Altar der van Eycks aufgeführt, der seinerseits wieder auf ein geistliches Schauspiel zurückzuführen ist.

20. **Die drei Kreuze.** Größe wie bei Nr. 19, zu dem es das Gegenstück bildet. D. 85, B. 78. Bez.: Rembrandt f. 1653. Fünf Zustände. Auch dies Blatt hat starke Veränderungen erfahren; gegenüber dem so stark geschütteten Licht des ersten Zustandes (Abbildung) und dem festen Umriß der Figuren gibt der vierte Zustand spärliche Lichtbäche, umdunkelte Gruppen, die Hauptgruppe auf der rechten Seite. Hier erscheint auch ein Reiter links vom Kreuz, der der Rückseite einer Medaille Vittore Pisanos nachgebildet ist. Nie gelang Rembrandt ein dämonischeres Licht.
21. **Grablegung.** D. 93, B. 86. Um 1654. Aus derselben Zeit wie die Kreuzabnahme I. Folge Nr. 17. Es ist das Grabgewölbe Julias. Zwei Schädel auf dem Mauerkasten unter der Tonne. Es scheint Fackellicht zu leuchten; die Fackel bleibt unsichtbar.
22. **Petrus und Johannes an der goldenen Pforte des Tempels.** D. 98, B. 95. Wohl kaum von Rembrandt selbst; namentlich die Architektur ist zu formlos. Aber die Komposition dürfte auf ihn zurückgehen.
23. **Hieronymus.** D. 107, B. 104. Um 1653. Vgl. I. Folge Nr. 21. Eines der schönsten Blätter des Meisters, namentlich im Landschaftlichen; dies steht einer Zeichnung Tizians nahe, die mit einer Venus (statt des Heiligen) staffiert ist. Campagnola könnte den Vermittler gemacht haben. Sechsmal hat Rembrandt den alten heiligen Lateiner dargestellt, meist versonnen und versunken im Sinne von Hans Sachs' Wahnmonolog. Der Löwe reckt dabei mehr oder weniger glücklich die Glieder. Die Steinaskese kommt nicht vor, wohl aber leidenschaftliches Beten vor dem Kruzifix.
24. **Medea.** D. 113, B. 112. Fünf Zustände. Bez.: Rembrandt f. 1648. Das Blatt schmückte die Buchausgabe von Jan Six' gleichnamigem Trauerspiel; daher auch das Bühnenbild der Komposition. Vor der thronenden Junostatue knien Jason und Kreusa, hinter ihnen der König Kreon. Im Schatten unten rechts Medea mit einem Schleppenpagen. Das Drama erschien 1648 im Buchhandel in Amsterdam. Die Verse darunter lauten verdeutscht: „Kreusa und Jason geloben einander treu zu sein. Medea, Jasons Frau, schändlich verstoßen, bricht in schrecklichen Zorn aus. Wehe, ihr Treulosen, wie schlimm ist eure Sühne!" Medea, von Jason um Kreusas willen verstoßen, rächt sich, indem sie Kreusa giftige Handschuhe schickt; dann schleudert sie die eigene Tochter Eriope vom Balkon neben den Sarg, vor dem Jason kniet, und gibt sich dann selbst den Tod (dies der Inhalt von Six' Drama).
25. **Philosoph.** D. 145, B. 149. Um 1629. In der Technik ähnlich Nr. 1.
26. **Der Rattengiftverkäufer.** D. 122, B. 121. Bez.: R. H. 1632. Die andere Radierung unter demselben Titel (D. 123, B. 122) stammt nicht von Rembrandt. Außerordentlich malerisch in der Gesamtwirkung. Über Bettler u. a. siehe Einleitung.
27. **Schwein.** D. 153, B. 157. Bez.: Rembrandt f. 1643. Im Hof der Schlächterei. Das Tier ist gebunden, um gestochen zu werden. Der Metzger und vier Kinder im Hintergrund. Rembrandt hat mehrfach die großen, frischgeschlachteten Tiere der Schlächterei um ihres Kolorits wegen gemalt. Von einzeln radierten Tieren kommt nur noch der schlafende Hund vor.
28. **Muschel.** D. 155, B. 159. Bez.: Rembrandt f. 1650. Das unübertroffene Beispiel der Objektbehandlung. Übrigens das einzigste Stilleben unter den Radierungen.
29. **Nackter Mann sitzend.** D. 190, B. 193. Bez.: Rembrandt f. 1646. Bekannt unter dem Titel: Der verlorene Sohn. Über Rembrandts Akte vgl. das in der Einleitung Gesagte.
30. **Frau am Ofen.** D. 194, B. 197. Bez.: Rembrandt f. 1658. Sechs Zustände. Sehr ruhig, in großen Gegensätzen. Die schattenden Nischen sind sehr still. Es gibt im ganzen neun weibliche Akte, darunter die Mythologien Danae und Jupiter, Antiope und Jupiter und Diana im Bade. Die Mehrzahl dieser Frauen sitzt.
31. **Nackter Mann kauernd.** D. 193, B. 196. Bez.: Rembrandt f. 1646. Im ganzen vier männliche Akte; keiner stehend.
32. **Sog. Negerin.** D. 202, B. 205. Bez.: Rembrandt 1658. Ob es sich wirklich um eine Schwarze handelt, ist fraglich. Sollte sich Rembrandt in dem Fall nicht mehr für das Gesicht, als für den Rücken interessiert haben?
33. **Landschaft mit den drei Hütten.** D. 214, B. 217. Bez.: Rembrandt f. 1650. Drei Zustände. Der tiefgefurchte Weg führt an der Häuserreihe des Dorfes, rechts vom Wasser vorbei. Die drei hohen Strohdächer mit dem fröhlich ragenden Giebelbalken. Vorn der Dorfplatz mit dem zerfetzten Baum; andere Wipfel winken von hinten über die Dächer. Bei aller Traulichkeit monumental und schicksalsreich in dem engen Sichaneinanderdrängen der Hütten.

    Wir kennen 28 Landschaften in den Radierungen, die Rembrandt bestimmt zugesprochen werden, andere 28 sind zweifelhaft. Die Landschaft beginnt erst um 1640, die letzte datierte ist von 1652.
34. **Das Baumbukett am Wege.** D. 226, B. 229. Von manchen verworfen. Eindrucksvoll ist hier vor allem die Straße mit der einen majestätischen Kurve, die siegreich in die Ferne dringt. Dies ist das echte holländische Flachland. Gern führt die Kunst in solche Ebenen im rechten Winkel zur Bildfläche die Straße herein, ohne zieres Geschlängel, ohne geborgte Wasserreize. Menzel hat mit seinem frühen Bild: „Die Bahn zwischen Berlin und Potsdam" eine ähnliche courve énorme dargestellt.
35. **Die Hütte mit dem großen Baum.** D. 223, B. 226. Bez.: Rembrandt f. 1641. Gegenstück zu Nr. 36, der Hütte mit dem Heuschober. Zwei Breitbilder mit tiefem Horizont, aber starken Bauten des Vordergrundes, deren Kraft in der festen Ansaugung an das Erdreich sich verrät. Diese Hütte mit all den Geräten, dem Baum und Heuhaufen hebt sich kaum aus all dem Gewachsenen ringsum heraus. Aber gerade das Geduckte gibt ihr Widerstand im Sturm und Schnee. Vorn ein holländischer Kanal. Rechts nicht nur eine Windmühle, sondern auch eine Kathedrale. Zwei Kinder an der Tür der Hütte.

36. **Die Hütte mit dem Heuschober.** D. 222, B. 225. Bez.: Rembrandt f. 1641. Gegenstück zum vorigen, obwohl etwas größer (0,13 × 0,32). Der gleiche Kanal, d eselbe Wasserstiege, vielleicht die gleichen Kinder; links grüßen aus der Ferne die Kirchen der nahen Stadt. Rechts ein Landhaus mit dem Turm. Die Tür der Hütte öffnet sich mit halber Art; es scheint Abend, denn der Wagen ist eingefahren, der Bauer schaut zum Fenster heraus; nur rechts wandert einsam die Botenfrau. Wieviel Landmystik in dieser Stille, diesem Frieden! Mit Rembrandt ruhen wir hier vom Lärm der Hauptstadt, von der Wucht der seelischen Debatten aus.
37. **Die Hütte am Kanal.** D. 236, B. 240. Von manchen verworfen. In der Tat fehlen die präzisen Formen, die Schönheit liegt in den schummerigen Tönen. Nichts Lebendes außer dem Wasser, der „route qui marche". In diese Einsamkeit sticht der Kahn mit seinem hohen Bord.
38. **Der Fischer in der Barke.** D. 240, B. 243. Sehr seltenes Blatt. Sehr drastisch die Silhouette der Windmühle und die der hochgezogenen Segel.
39. **Das Haus mit den drei Kaminen.** D. 247, B. 250. Um 1650. Eine überraschend zackige Achitektur. Es ist ein Eckhaus mit hohem Giebel, an das Nebengebäude stoßen; vorn der Kanal mit dem flachen Brückensteg.
40. **Der Jäger.** D. 208, B. 211. Um 1650. Am Hügel das Dorf mit der großen Kirche. Vorn der Jäger mit der Flinte, von zwei Hunden begleitet. Links auf der Wiese zwei Figuren; rechts der kahle Baumstumpf. Die sehr grätigen Linien erinnern an die Manier des Hercules Seghers.
41. **Der ältere Haaring.** D. 261, B. 247. Um 1655. Dies Bild gilt als das Meisterwerk der Porträts. Der Dargestellte gehört zu den Desolate Boedelmakers (Chambre des Insolvables) und hat bei Rembrandts Auktion eine Rolle gespielt, vielleicht als Taxator. Kleidung und Gebaren weisen auf einen Begüterten. In der Behandlung des Stofflichen besonders bedeutend. — Der jüngere Thomas Jacobsz Haaring ist von Rembrandt ebenfalls 1655 radiert worden.
42. **Cornelis Claesz Anslo,** Menonitenprediger. D. 254, B. 271. Bez.: Rembrandt f. 1641. Vier Zustände. Dazu die Originalzeichnung im britischen Museum von 1640 und das darauf fußende Berliner Bild mit der Gattin. Obwohl am Tisch bei den Folianten sitzend, trägt der Geistliche nicht nur den breiten Hut, sondern auch den Pelzrock. Er scheint im Gespräch mit einem Disputanten aus der Staatskirche. Wir haben 19 Porträts von bekannten Männern, zwischen 1633 und 1658. Fast alle Dargestellten gehörten zu Rembrandts näheren Bekannten.
43. **Clément de Yonghe.** D. 263, B. 272. Bez.: Rembrandt f. 1651. Der Dargestellte ist ein Drucker in Amsterdam und selbst Radierer gewesen. Hier fehlt das Zimmer; der Kopf ist malerisch mit dem Schlapphut bedeckt. Das übrige viel blonder als beim vorigen.
44. **Jan Six.** D. 267, B. 285. Bez.: Jan Six ae. 29. Rembrandt f. 1647. Der spätere Bürgermeister von Amsterdam steht hier als Neunundzwanzigjähriger mit dem Manuskript seiner eben vollendeten Medea erregt am Fenster und liest dem ihn zeichnenden Freund die Verse vor. Das Zimmer des vornehmen Humanisten. Das Ganze ein unübertroffenes Abbild der hohen Kultur jener Zeit. Der Vorhang an dem Bilde ist ein häufig anzutreffender Schutz.
45. **Johannes Uttenbogordus** (Uytenbogaert). D. 272, B. 279. Bez.: Rembrandt f. 1635. Der Dargestellte war ein bekannter Prediger der Remonstranten (Arminianer) in Amsterdam, 1557—1644. 1633 hat Rembrandt ihn bereits gemalt. Er hatte ebenso wie Barneveldt die Verfolgung der Gomaristen zu erdulden und wurde auf der Synode von Dordrecht 1618 verurteilt, so daß er nach Frankreich floh. Die Freundschaft mit Luise von Coligny und ihrem Sohne Friedrich Heinrich verhalf ihm nach der Thronbesteigung des letzteren 1625 zur Rückkehr nach dem Haag. Rembrandt hatte den Prediger wohl im Hause Sylvius kennen gelernt, wo auch Auelo verkehrte. Es ist das die Gruppe der „Liberalen", zu der sich Rembrandt auch innerlich hielt. Der Hintergrund der Radierung ist durch spätere Zutaten sehr entstellt.
46. **Der Orientale.** D. 285, B. 288. Bez.: Rembrandt geretuckerdt. 1635. Es gibt drei „Orientalen", die von Lievens nach seinen eigenen Bildern radiert, von Rembrandt überarbeitet sind. Man hat den Wortkringel auch „Venetiis" lesen wollen und einen Aufenthalt Rembrandts in Venedig 1635 angenommen; andere haben hier „Rhenetus" gelesen. Geretuckerdt heißt: retouchiert.
47. **Der Alte mit dem Weißbart.** Bez.: R. H. f. Um 1632. Im Charakter sehr verwandt mit Nr. 2 (B. 7); vielleicht stammt in beiden Fällen nur der Kopf von Rembrandt. Man bezeichnet diese und die folgenden Radierungen als Phantasieköpfe. Rembrandt hat ein beliebiges Modell kostümiert; es kam ihm mehr auf die Erscheinung des Ganzen und das Arrangement als auf das Physiognomische an. Auffallend schlecht sitzt der Kopf auf dem Leib: unorganisch hängt die Rechte aus dem Samtmantel heraus.
48. **Die Mutter Rembrandts.** D. 336, B. 348. Bez.: R. H. 1631. Die I. Folge bildet in Nr. 26 (D. 332, B. 343) das berühmtere Stück ab. Im ganzen werden acht Blätter als Rembrandts Mutter bezeichnet. Das früher abgebildete zeigt sie im Witwenschleier, das unsrige mit der orientalischen Kopfbinde. Auch dieses entstand kurz vor Rembrandts Übersiedlung nach Amsterdam; die Mutter war damals etwa 60 jährig.
49. **„Judenbraut."** D. 330, B. 341. Studie zur großen Judenbraut (s. I. Folge Nr. 28), die 1634 bezeichnet ist, oder Kopie derselben. Man hat früher hier mit Unrecht Saskia kostümiert sehen wollen. Die so absichtlich ausgebreiteten Haare dieser Frau sind es, die Rembrandt hier vor allem fluten lassen wollte. Der Typus, namentlich die wulstigen Lippen, sind orientalisch.
50. **Drei Frauenköpfe.** Um 1635. Eine der Skizzenradierungen; die oberste Frau ist vermutlich Saskia.

1

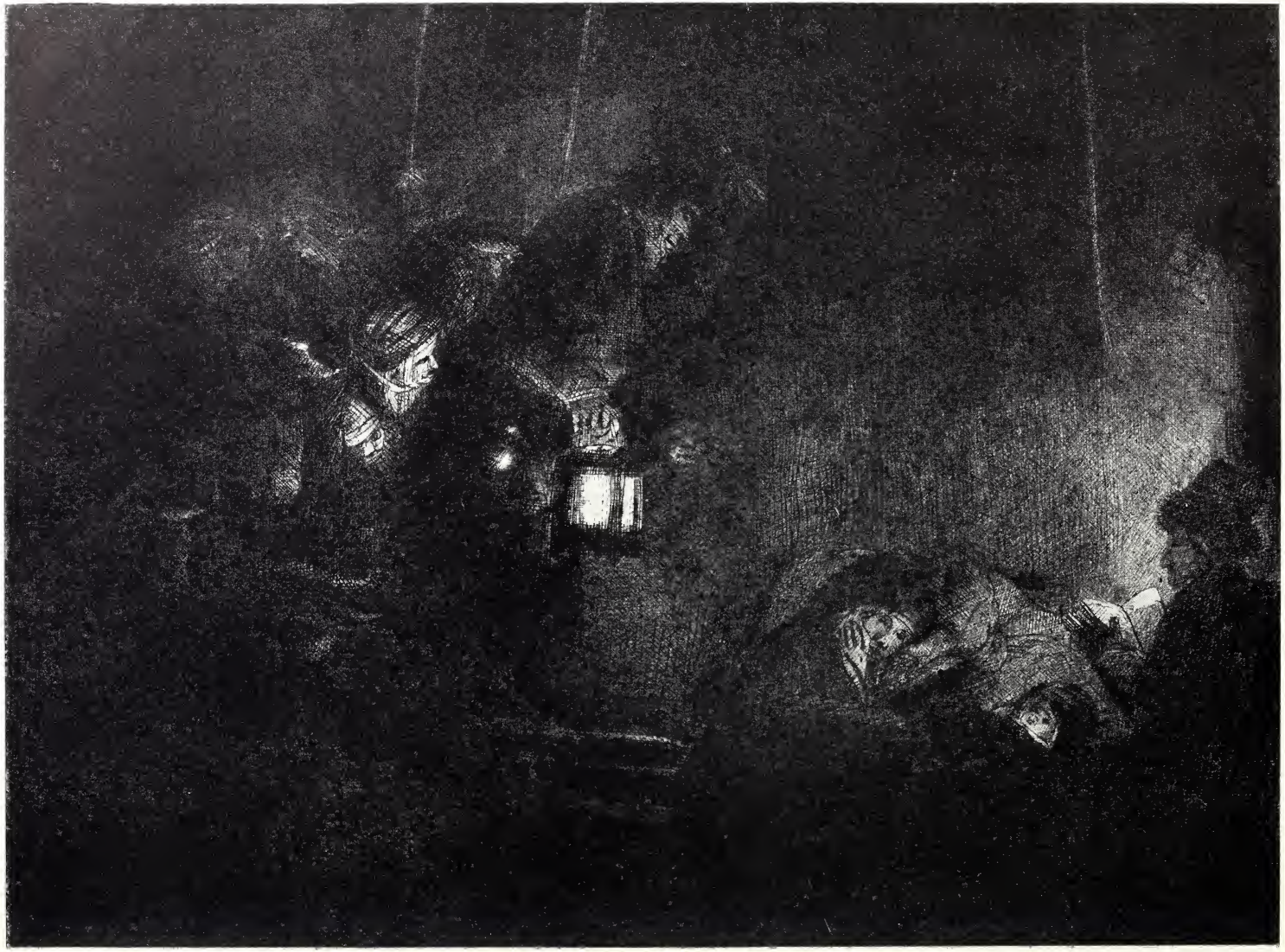
Rembrandt f
1639

4

5

6

7



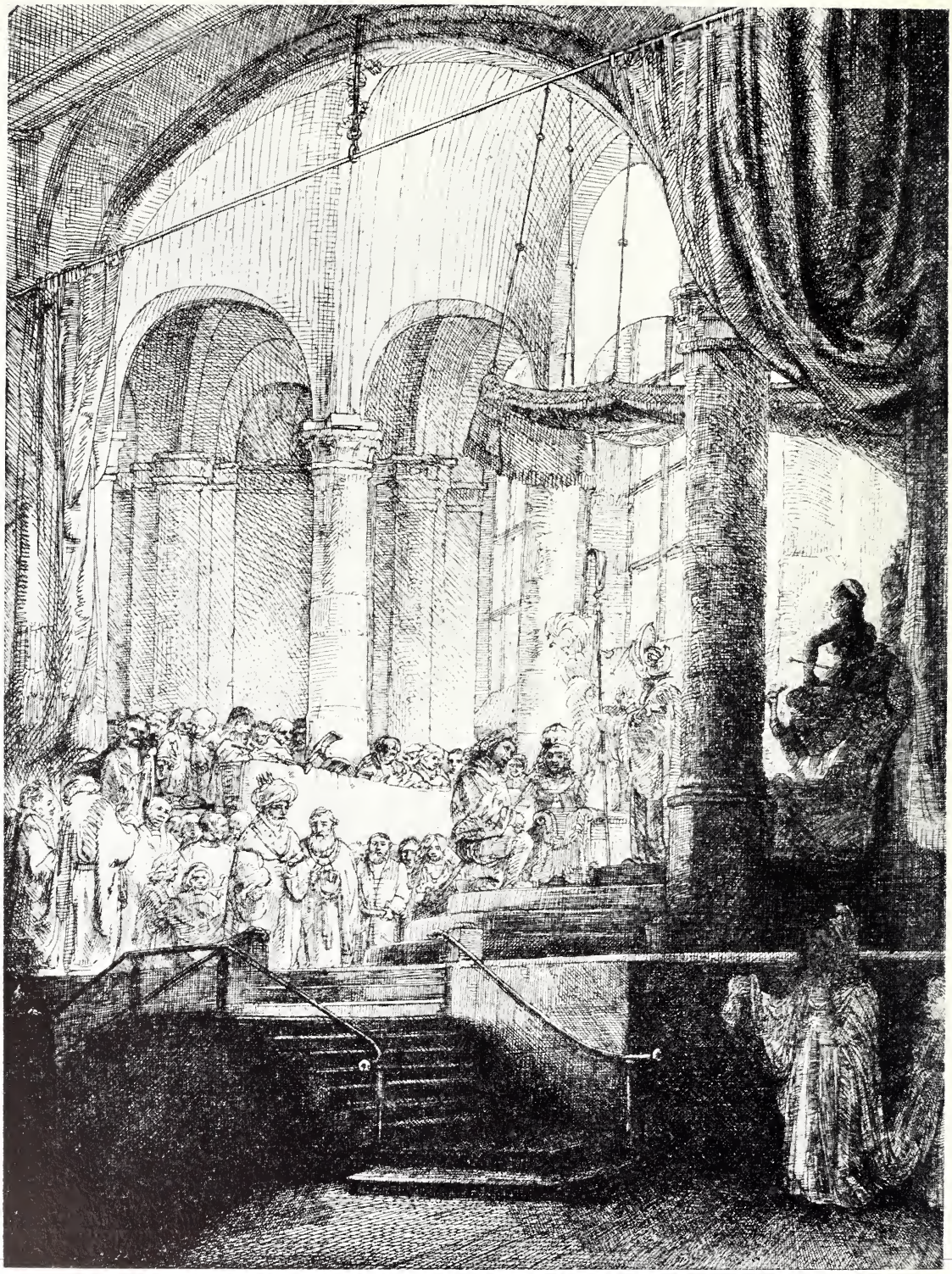
9

10

12

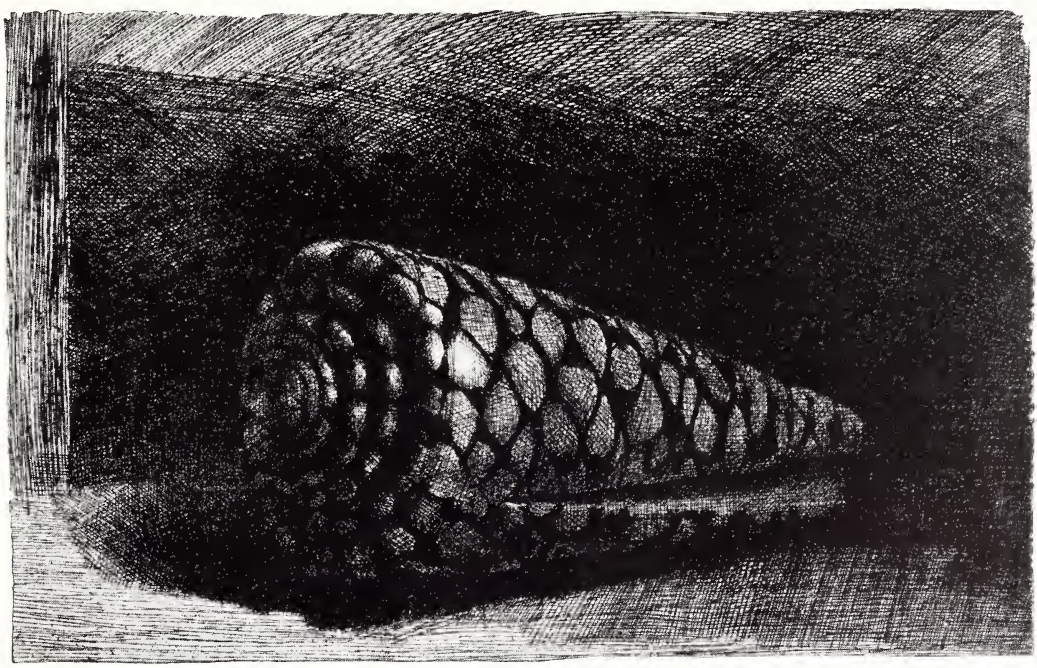
14

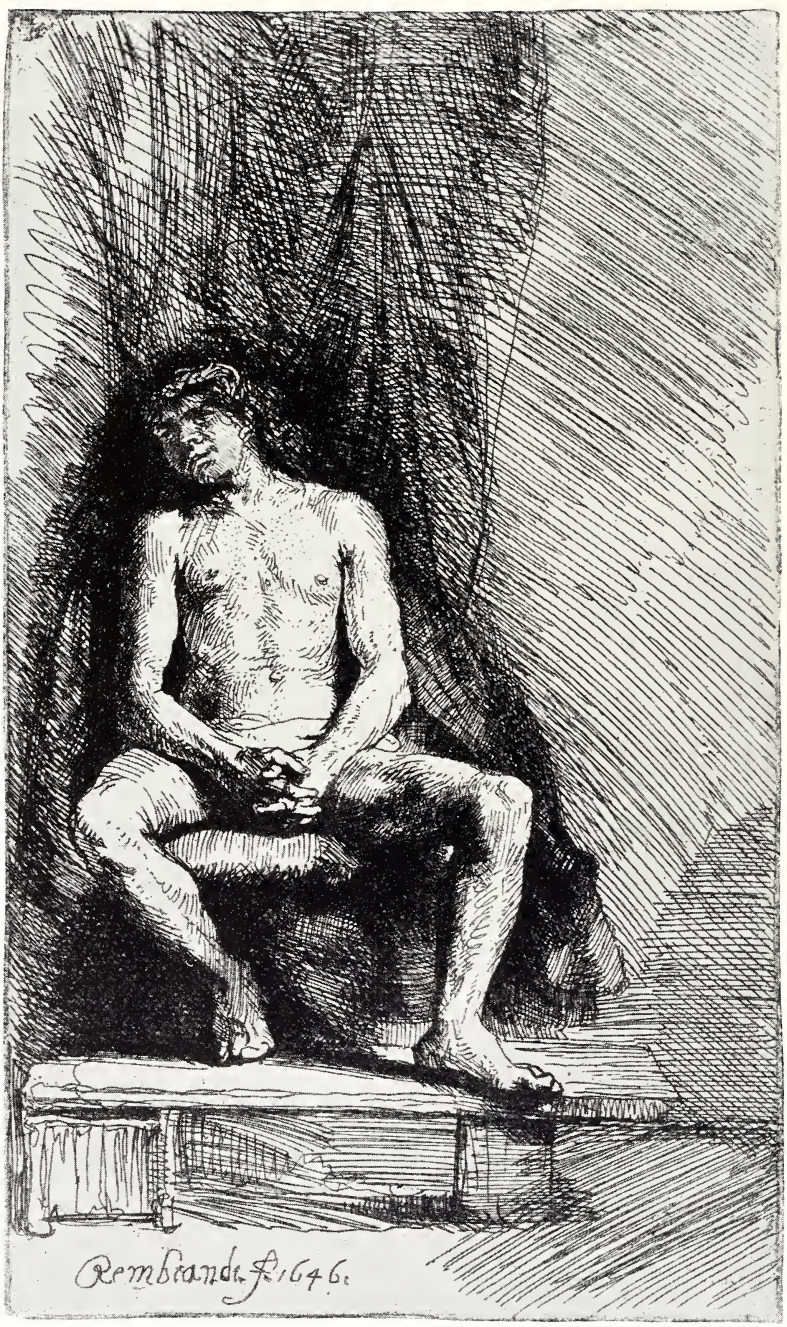
15



27

28




Rembrandt. ft. 1646.

31

32

33

34

35

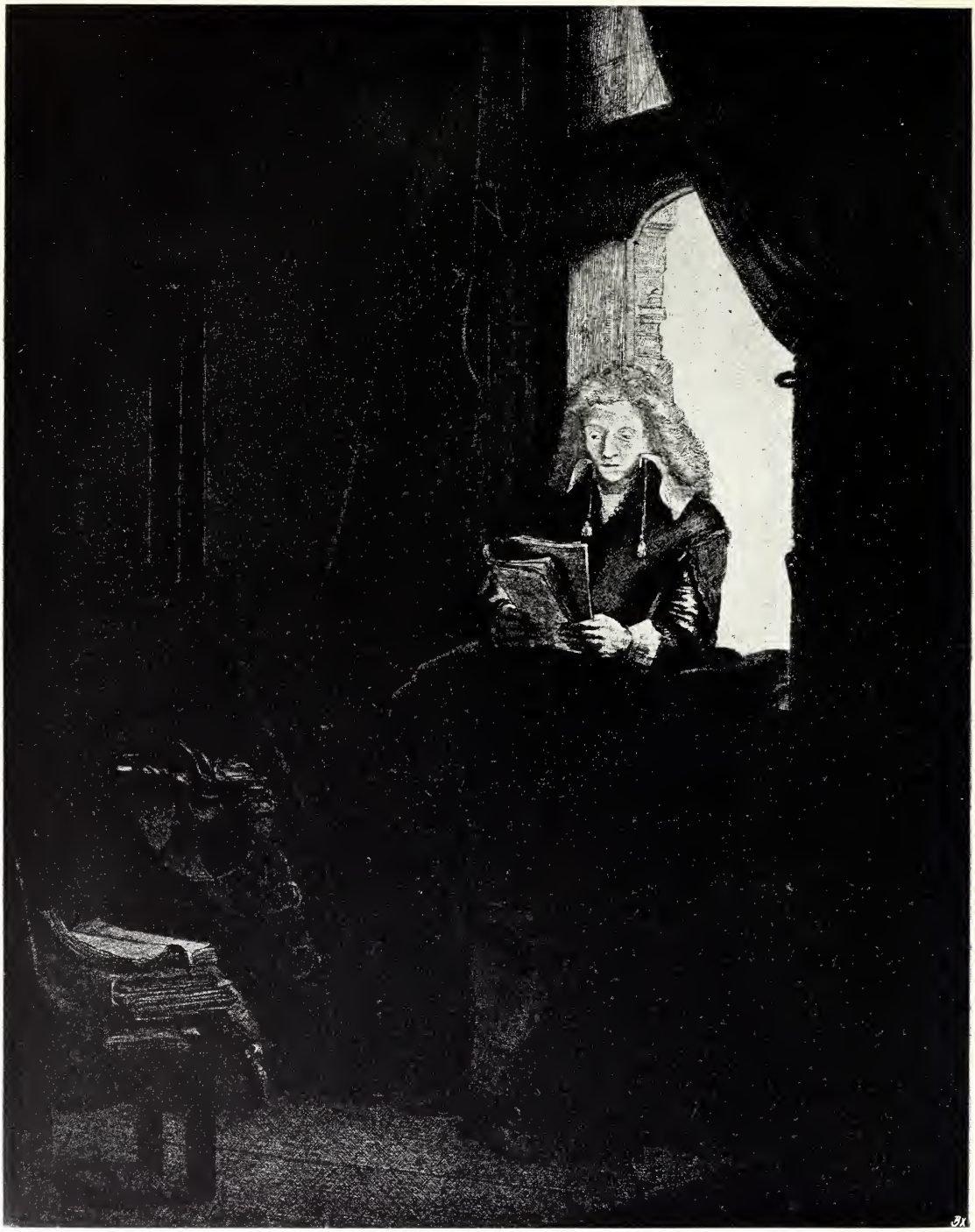
36

37

38

39

40



Quum pro mirari plebes, quem castra solebant,
damnare et mortis aula coacta suos.
Jactatus multum, nec tantum fractus ab annis
VVTENBOGARDVS sic tuus, Haga, xcvii.
A Grotius.

Rembrandt
1635

Die Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrts-Einrichtungen, Berlin SW. 11, Dessauerstrasse 14, gibt das vorliegende Heft an Vereine beim Bezug von 50 Exemplaren zum Vorzugspreise von 0,40 M. ab. Im Buchhandel kostet es 0,75 M. Das Dürerhaus, Berlin W., Kronenstrasse 18, hat den Vertrieb übernommen.

Georg Büxenstein & Comp., Berlin